Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960

Marcelo Ridenti

> *Isso é que é, na verdade, a Revolução Brasileira. [...] ela ganha carne, densidade, penetra fundo na alma dos homens. O rio que vinha avolumando suas águas e aprofundando seu leito, até março de 1964, desapareceu de nossas vistas. Mas um rio não acaba assim. Ele continua seu curso, subterraneamente, e quem tem bom ouvido pode escutar-lhe o rumor debaixo da terra.*
>
> Ferreira Gullar (1967, p. 253).

Nota introdutória

Este artigo retoma a reflexão do livro *Em busca do povo brasileiro* (cf. Ridenti, 2000). Além da análise de novos casos, recorre-se à noção de "estrutura de sentimento", formulada por Raymond Williams, e secundariamente às noções de "campo" em Bourdieu, de declínio da intelectualidade em Jacoby e de outras não usadas naquele livro. Busca-se, assim, avançar na compreensão do tema da relação entre cultura e política nos anos de 1960 e 1970, em particular na análise sociológica da vasta e diferenciada produção artística brasileira.

Estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária nos anos de 1960

Partir das reflexões de Raymond Williams sobre as "estruturas de sentimento" constitui uma possibilidade de aproximação teórica para tratar, especialmente no que se refere às artes, do tema do surgimento de um imagi-

nário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960 e depois sua transformação e (re)inserção institucional a partir dos anos de 1970[1]. Talvez se possa falar na criação de uma "estrutura de sentimento" compartilhada por amplos setores de artistas e intelectuais brasileiros a partir do final dos anos de 1950, e de como ela se transformou ao longo do tempo. Williams reconhece que "o termo é difícil, mas 'sentimento' é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de 'visão de mundo' ou 'ideologia'", os quais se referem a crenças mantidas de maneira formal e sistemática, ao passo que uma estrutura de sentimento daria conta de "significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente". A estrutura de sentimento não se contrapõe a pensamento, mas procura dar conta "do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada", sendo por isso uma hipótese cultural de relevância especial para a arte e a literatura (Williams, 1979, pp. 134-135).

Segundo Maria Elisa Cevasco, o termo foi cunhado por Williams para "descrever como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido" (Cevasco, 2001, p. 97). Para essa autora

> [...] trata-se de descrever a presença de elementos comuns a várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social (*Idem*, p. 153).

O caráter de experiência viva que o conceito de estrutura de sentimento tenta apreender faz com que essa estrutura nem sempre seja perceptível para os artistas no momento em que a constituem. Torna-se clara, no entanto, com a passagem do tempo que a consolida – e também ultrapassa, transforma e supera. Nas palavras de Williams,

> [...] quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida, é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada (1987, pp. 18-19).

1. Há outro aspecto fascinante, que não será explorado aqui, que implicaria fazer o caminho inverso: em vez de partir dos anos de 1960 para a atualidade, tomá-los em referência ao seu passado. Isso envolveria refletir mais demoradamente sobre o fato de que a utopia da brasilidade revolucionária tem raízes também na ideologia das representações da mistura do branco, do negro e do índio na constituição da brasilidade, tão caras, por exemplo, ao pensamento conservador de Gilberto Freyre. Na década de 1960, formulavam-se novas versões para essas representações, não mais no sentido de justificar a ordem social existente, mas de questioná-la: o Brasil não seria ainda o país da integração entre as raças, da harmonia e da felicidade do povo, impedido pelo poder do latifúndio, do imperialismo e, no limite, do capital. Mas poderia vir a sê-lo como conseqüência da "revolução brasileira", pelo que se chegava a pensar numa "civilização brasileira", retomando à

esquerda a utopia do período Vargas.

Nesse sentido, hoje se pode identificar com clareza uma estrutura de sentimento que perpassou boa parte das obras de arte a partir do fim da década de 1950. Ela poderia ser chamada de diferentes modos – necessariamente limitadores, pois uma denominação sintética dificilmente seria capaz de dar conta da complexidade e da diversidade do fenômeno. Pode-se propor, sem excluir outras possibilidades, que seja chamada de estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária.

Essa expressão leva a um outro conceito, útil para compreender a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária: o de "romantismo", tal como formulado por Löwy e Sayre (1995). Para esses autores, o romantismo não seria apenas uma corrente artística nascida na Europa na época da revolução francesa e que não passou do século XIX. Muito mais que isso, seria uma visão de mundo ampla, "uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda – de ordem econômica e social – que é o advento do capitalismo", e que se desenvolve em todas as partes do mundo até nossos dias (Löwy e Sayre, pp. 33-36).

A crítica a partir de uma visão de mundo romântica incidiria sobre a modernidade como totalidade complexa, que envolveria as relações de produção (centradas no valor de troca e no dinheiro, sob o capitalismo), os meios de produção e o Estado. Seria uma "autocrítica da modernidade", uma reação formulada de dentro dela própria, não do exterior, "caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados" no passado e que seria preciso recuperar (*Idem*, pp. 38-40).

O romantismo seria então um fenômeno vasto, com diversas expressões artísticas e também políticas, o que permitiria constituir uma tipologia, "indo *grosso modo* da direita para a esquerda": romantismo restitucionista, conservador, fascista, resignado, reformador e revolucionário ou utópico. Este último visaria a

> [...] instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida. No entanto, tal situação implica o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo (*Idem*, p. 325).

Nesse caso, "a lembrança do passado serve como arma para lutar pelo futuro" (*Idem*, p. 44).

A hipótese proposta em meu livro *Em busca do povo brasileiro* (cf. Ridenti, 2000) é a de que o florescimento cultural e político dos anos de 1960 e início dos de 1970 na sociedade brasileira pode ser caracterizado como romântico-revolucionário. Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do "coração do Brasil", supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.

Vislumbrava-se uma alternativa de modernização que não implicasse a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, gerador da desumanização. A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada, buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento, o que não deixa de ser um desdobramento à esquerda da chamada era Vargas, propositora do desenvolvimento nacional com base na intervenção do Estado.

É polêmico caracterizar como romântico-revolucionárias a cultura e a política de parte significativa das esquerdas nos anos de 1960, já que romantismo costuma ser associado à reação, não à revolução (cf. Romano, 1981). Mas o conceito não deixa de ser interessante justamente pela sua ambigüidade – que possivelmente tem paralelo com a do objeto em estudo. No contexto social, econômico, político e cultural brasileiro a partir do final dos anos de 1950, recuperar o passado na contramão da modernidade era indissociável das utopias de construção do futuro, que vislumbravam o horizonte do socialismo. Por isso devem ser relativizadas algumas análises, como a de Sérgio Paulo Rouanet, para quem o povo das esquerdas "dos anos 60 tinha muitas vezes uma semelhança inconfortável com o *volk* do romantismo alemão [...]: a nação como individualidade única, representada pelo povo, como singularidade irredutível" (1988, p. D.3). Ora, a semelhança não geraria desconforto, pois não se tratava da mesma coisa, embora ambos fossem parecidos em alguns aspectos, ao resgatar as idéias de povo e nação para posicionar-se na contramão do capitalismo. Naquele contexto brasileiro, a valorização do *povo* não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo[2].

2. Outro aspecto interessante do uso dessa acepção do romantismo revolucionário é que ele permite compreender as afinidades ao longo do tempo com outras estruturas de sentimento românticas, por vezes conservadoras. Abre-se uma pista para compreender a trajetória aparentemente contraditória de artistas como Glauber Rocha, que foram integralistas na mocidade.

Aqueles que compartilhavam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária tinham relação ambígua com a ordem estabelecida no pré-1964, principalmente com o governo Goulart, que contava com o apoio de vários artistas e intelectuais. Difundia-se na época o dualismo que apontava a sobreposição de um Brasil moderno a outro atrasado. A "razão dualista" – para usar o termo de Francisco de Oliveira (1972) – era disseminada pelos teóricos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), pela Comissão Econômica para a América Latina (Cepal), organismo das Nações Unidas, e pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), cuja teoria das duas etapas da revolução brasileira era incorporada difusa e diversamente pelos artistas que compartilhavam daquela estrutura de sentimento. Na versão do PCB do dualismo, haveria resquícios feudais ou semifeudais no campo, a serem removidos por uma revolução burguesa, nacional e democrática que uniria todas as forças interessadas no progresso da nação e na ruptura com o subdesenvolvimento (a burguesia, o proletariado, os setores das camadas médias e também os camponeses), contra as forças interessadas em manter o subdesenvolvimento brasileiro, a saber, o imperialismo e seus aliados internos, os latifundiários e os setores das camadas médias próximos dos interesses multinacionais. A revolução socialista viria numa segunda etapa – bem próxima ou ainda muito distante, dependendo da corrente partidária (cf. Prado Jr., 1966).

Nesse sentido, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária não nasceu do combate à ditadura, mas vinha de antes, forjada no período democrático entre 1946 e 1964, especialmente no governo Goulart, quando diversos artistas e intelectuais acreditavam estar na crista da onda da revolução brasileira em curso. A quebra de expectativa com o golpe de 1964 – ainda mais sem resistência – foi avassaladora também nos meios artísticos e intelectualizados, como atestam o artigo clássico de Roberto Schwarz, publicado pela primeira vez em 1970 na França, e o depoimento de Chico Buarque em 1999:

> Nos anos 50 havia mesmo um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60. O Juscelino, que de esquerda não tinha nada, chamou o Oscar Niemeyer, que por acaso era comunista, e continua sendo, para construir Brasília. Isso é uma coisa fenomenal. [...] Ela foi construída sustentada numa idéia daquele Brasil que era visível para todos nós, que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia

falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe (Buarque, 1999, p. 4.8)[3].

São exemplos expressivos da estrutura de sentimento romântica e revolucionária – para amalgamar num único termo as propostas de Williams, Löwy e Sayre – desenvolvida no Brasil no início dos anos de 1960: a) a trilogia clássica do início do Cinema Novo, todos filmes rodados em 1963 e exibidos já depois do golpe – *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; e *Os fuzis*, de Ruy Guerra –; b) a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo (de autores como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha), e também de autores como Dias Gomes; c) a canção engajada de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; d) o *agitprop* dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes, especialmente em teatro, música, cinema e literatura – como os três livros da coleção *Violão de rua* (Felix, 1962; 1963), com o subtítulo revelador de *poemas para a liberdade*, cujo poeta mais destacado foi Ferreira Gullar, ou ainda o filme *Cinco vezes favela*, dirigido por jovens cineastas, entre eles Carlos Diegues, Leon Hirzman e Joaquim Pedro de Andrade.

Depois do golpe de 1964, essa estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária pode ser encontrada nas canções de Edu Lobo, Geraldo Vandré e outros; nos desdobramentos da dramaturgia do Teatro de Arena – como a peça *Arena conta Zumbi* e sua celebração da comunidade negra revoltosa; e especialmente no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967), que exaltava a comunidade indígena e terminava apontando a via da revolução social[4], e que foi chamado por Ferreira Gullar de "ensaio de deseducação para brasileiro virar gente". Gullar observa que,

> [...] enquanto lia o romance, não podia deixar de pensar nos índios de Gonçalves Dias, em *Iracema* de Alencar, em *Macunaíma* de Mário de Andrade, em *Cobra Norato*, mesmo nos *Sertões*, de Euclides, em Guimarães Rosa. Pensava na abertura da Belém–Brasília, no Brasil, nesta vasta nebulosa de misto e verdade, de artesanato e eletrônica, de selva e cidade, que se elabora, que se indaga, que se vai definindo (Gullar, 1967)[5].

Essas palavras – e o conjunto da resenha em que se insere – resumem bem a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária.

3. Essas palavras trazem o eco da referida interpretação de Schwarz, para quem o país estava "irreconhecivelmente inteligente" no pré-1964 (cf. Schwarz, 1978).

4. Callado, na época em que escreveu o livro, estava organicamente vinculado à guerrilha comandada por Leonel Brizola, conforme admite expressamente em longa entrevista a mim concedida sobre o tema e publicada quase na íntegra em "A guerrilha de Antonio Callado" (*apud* Kushnir, 2002, pp. 23-53).

5. Os próprios autores que compartilhavam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária que amadurecera no pré-1964 começaram a problematizá-la após o golpe. Tanto que, no tão almejado centro do Brasil que se procurava em *Quarup*, o que se encontrou foi um grande formigueiro (cf. Callado, 1967).

As obras citadas buscam no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada. Deixam transparecer certa evocação da liberdade no sentido da utopia romântica do povo-nação, regenerador e redentor da humanidade (cf. Saliba, 1991, pp. 53-67). Revelam a emoção e a solidariedade dos autores com o sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida subumanas nas grandes cidades e, sobretudo, no campo. Enfoca-se especialmente o drama dos retirantes nordestinos. A questão do latifúndio e da reforma agrária é recorrente, em geral associada à conclamação ao povo brasileiro para realizar sua revolução, em sintonia com as lutas de povos pobres da América Latina e do Terceiro Mundo.

Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências. Recusava-se a ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e – no limite, em alguns casos – pelo capitalismo. Compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o "novo", com a possibilidade de construir naquele momento o "país do futuro", mesmo remetendo a tradições do passado.

Sem dúvida, essa estrutura de sentimento era portadora de uma idealização do homem do povo, especialmente do campo, pelas classes médias urbanas. Mas ela se ancorava numa base real: a insurgência dos movimentos de trabalhadores rurais no período. Era o tempo das Ligas Camponesas, celebradas em obras como *João Boa-Morte (cabra marcado para morrer)*, de Ferreira Gullar, ou no filme de Eduardo Coutinho, inacabado à época, que tomou emprestado o subtítulo do poema de Gullar[6]. Ademais, vivia-se o impacto de revoluções camponesas no exterior, especialmente em Cuba e no Vietnã. Também é preciso lembrar que a sociedade brasileira ainda era predominantemente agrária pelo menos até 1960; estava em andamento um dos processos de urbanização mais rápidos da história mundial: de 1950 a 1970, a sociedade brasileira passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais e culturais de uma transformação tão acelerada.

6. Os operários também eram tematizados, como na peça pioneira de Guarnieri *Eles não usam black-tie*, encenada pelo Teatro de Arena em 1958, mas com menor intensidade que os trabalhadores rurais. Mas era a categoria de povo que, acima das classes, tendia a predominar nessa estrutura de sentimento: os pobres, seres humanos miseráveis, desumanizados, deserdados da terra.

Pode-se ver que a experiência viva da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária tem uma história peculiar ao devir das artes e da cultura no Brasil, ao mesmo tempo em que está sintonizada com o cenário cultural e político internacional. Pólos contraditórios conviviam em diferentes intensidades e arrumações internas em diversos movimentos e obras de artistas específicos: brasilidade e internacionalização; passado e futuro; raízes culturais e modernidade.

Brasilidade-mundo

É esclarecedora a constatação de Carlos Diegues numa entrevista: "a minha geração foi a última safra de uma série de redescobridores do Brasil. O Brasil começa a se conhecer, sobretudo com o romantismo [...] aquele desejo de uma identidade [...]. Minha geração, do Cinema Novo, do tropicalismo, é a última representação desse esforço secular"[7]. A tradição cultural de busca da identidade nacional atravessou todo o século XX. Não é à toa que dois destacados artistas dos anos de 1960 – o cineasta Carlos Diegues e o compositor Chico Buarque – são filhos respectivamente de dois pensadores da brasilidade: Manoel Diegues Jr. e Sérgio Buarque de Hollanda. Tampouco é acaso que Chico Buarque tenha feito a letra da canção *Bye, bye, Brasil* para o filme homônimo de Carlos Diegues, constatando o esvaziamento da estrutura de sentimento em que foram criados e que ajudaram a forjar – e que continua a pairar como um fantasma sobre suas obras[8].

O modernismo nas artes brasileiras desenvolveu-se ao longo do século passado, indissociável do processo de instauração e consolidação da racionalidade capitalista moderna no Brasil – que autores como Florestan Fernandes (1976) chamariam de "revolução burguesa". As ondas modernistas desde 1922 podem ser caracterizadas contraditória e simultaneamente como românticas e modernas, passadistas e futuristas. Tomar as supostas tradições da nação e do povo brasileiro (que são "inventadas" e construídas seletivamente por autores ou movimentos específicos) como base de sustentação da modernidade foi característica dos mais diferentes movimentos estéticos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922: verde-amarelismo e Escola da Anta (1926 e 1929, aproximados na política do integralismo de Plínio Salgado), seus adversários Pau-Brasil e Antropofagia (1926 e 1928, comandados por Oswald de Andrade), a incorporação do folclore proposta por Mário de Andrade ou por Villa-Lobos. A crítica da realidade brasileira, associada à celebração do caráter nacional do homem simples do

7. Entrevista a Zuleika Bueno.

8. Procurei desenvolver essa idéia, no tocante a Chico Buarque, no texto "Visões do paraíso perdido" (cf. Ridenti, 2000, pp. 225-264).

povo, viria nos anos de 1930 e 1940, por exemplo na pintura de Portinari e nos romances regionalistas, até desaguar nas manifestações da década de 1960, herdeiras da brasilidade, agora indissociável da idéia de revolução social – fosse ela nacional e democrática ou já socialista, contando com o povo como agente, não mero portador de um projeto político[9].

A brasilidade voluntarista consolidada nos anos de 1960 como estrutura de sentimento não pode ser dissociada do cenário internacional. Até mesmo a afirmação da nacionalidade no período tem um componente internacional significativo. No contexto da Guerra Fria, surgiam esforços dos países "não alinhados" para organizar autonomamente o que então ficou conhecido como Terceiro Mundo, para além do Primeiro Mundo alinhado aos norte-americanos e do Segundo Mundo, na órbita soviética. Todo o globo vivia o clima do "terceiro-mundismo", da libertação nacional diante do colonialismo e do imperialismo, da solidariedade internacional com os povos subdesenvolvidos que se libertavam em Cuba, no Vietnã, na Argélia e em outros países.

Talvez o adepto mais representativo desse terceiro-mundismo na cultura brasileira tenha sido Glauber Rocha, que o tornaria explícito em seu conhecido manifesto "Estética da fome", de 1965 (*apud* Pierre, 1996, pp. 123-131) – típico do que aqui se chama de estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária. O documento foi influenciado pelo pensamento de Frantz Fanon, o médico negro das Antilhas que lutou na Argélia contra o colonialismo francês, autor em 1961 de *Os condenados da terra* (1979). Diz Glauber no texto, sem fazer citação explícita, mas com referência evidente a Fanon: "uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: [...] foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino" (*Idem*, p. 129). Está também em clara afinidade com as propostas de outro ícone do terceiro-mundismo, o argentino que lutou em Cuba e na África, e morreu na Bolívia, Che Guevara – talvez a referência internacional mais significativa do romantismo revolucionário do período.

Nesse sentido, acertadamente, Daniel Pécaut observou que se deve "evitar caricaturar o passado" – e também desmistificá-lo, pode-se acrescentar. Para Pécaut, o suposto "delírio nacional-popular" organizado em torno do Estado

> Não foi absolutamente apanágio de uma minoria ávida de transformar seu "saber" em "poder"; apoiava-se, como frisou Michel Debrun, num sentimento difundido em muitos setores sociais. O privilégio concedido à "libertação nacional" não ti-

9. Nas palavras de Gullar, referindo-se ao romance *Quarup*, "a realização pessoal deságua no coletivo. Não se trata de apagar-se na massa, mas de entender que seu destino está ligado a ela" (1967, p. 256). Nos termos de Glauber Rocha, em sua "estética da fome", o "miserabilismo" na literatura e nas artes em geral no Brasil até os anos de 1960 era "escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político" (*apud* Pierre, 1996, p. 127).

> nha, então, valor algum de álibi visando a evitar a luta de classes; muito simplesmente, o Brasil vivia a hora do advento do Terceiro Mundo (1990, p. 180).

Outros componentes internacionais constituintes dessa estrutura de sentimento foram as sucessivas revoluções socialistas do século XX, notadamente a soviética e depois a chinesa, a cubana e outras. Elas teriam repercussão no Brasil, especialmente entre artistas e intelectuais, muitos do quais foram militantes de esquerda. Ademais, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária não se dissociava de traços do romantismo revolucionário em escala internacional nos anos de 1960: a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a liberação sexual, a fruição da vida boêmia, o desejo de renovação, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza de jovens artistas e intelectuais.

Portanto, não seria exagerado dizer que a experiência viva da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária foi uma variante nacional de um fenômeno que se espalhou mundo afora. Além das especificidades locais – no caso brasileiro, as lutas pelas reformas de base no pré-1964 e contra a ditadura após essa data –, o florescimento cultural e político na década de 1960 ligava-se a uma série de condições materiais comuns a diversas sociedades em todo o mundo: aumento quantitativo das classes médias, acesso crescente ao ensino superior, peso significativo dos jovens na composição etária da população, num cenário de crescente urbanização e consolidação de modos de vida cultural típicos das metrópoles, num tempo de recusa às guerras coloniais e imperialistas, sem contar a incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam e avançavam também em termos tecnológicos, por exemplo com o acesso cada vez maior a um modo de vida que incorporava ao cotidiano o uso de eletrodomésticos, especialmente a televisão. Essas condições materiais por si sós não explicam as ondas de rebeldia e revolução, nem as estruturas de sentimento que as acompanharam por toda parte. Mas foi em resposta às mudanças na organização social na época que se construíram certas estruturas de sentimento, como aquela da brasilidade revolucionária.

Atração e afastamento da brasilidade revolucionária

Evidentemente, nem todos os artistas e intelectuais compartilharam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária nos anos de 1960.

Para tomar um exemplo significativo, o músico da bossa nova Roberto Menescal conta um caso pitoresco que merece ser reproduzido:

> Confesso que nós realmente éramos alienados totais. Eu sabia o que acontecia da avenida Atlântica para o mar; passando da Barata Ribeiro já não sabia mais nada! [...] Teve um dia nessa época em que eu fui gravar no Campo de Santana [na gravadora CBS]. [...] ia gravar com a orquestra, eram uns arranjos do Luisinho Eça, e quando nós chegamos no estúdio não tinha ninguém. [...] Ninguém chegava, e o técnico falou: "Vamos passando a guitarra e o baixo". E passamos, gravamos a música do Tom e Aloysio de Oliveira chamada "Inútil paisagem". Depois de um tempo começamos a falar: "Bom, a orquestra não vem, será que a gente errou o dia?" [...] Aí deu umas 11hs da manhã e resolvemos ir embora. Pegamos o carro e saímos. Quando fui passando ali em frente à Cinelândia, passaram uns soldados a cavalo e eu pensei: "O que está havendo, que coisa estranha...". Quando chegamos ali perto da UNE, estava um rolo danado. Vimos que havia acontecido alguma coisa a mais. Era simplesmente o dia da revolução [1º de abril de 1964] e a gente estava gravando "Inútil paisagem". A gente até brincou que "Inútil paisagem" era o "melô" da revolução. Mas isso é para mostrar que a alienação era total! A gente gostava era de música e pescaria, o resto a gente não sabia (2003, pp. 60-61).

O caso ilustra como um contingente significativo de artistas estava desligado dos acontecimentos políticos. Para ficar no campo da canção popular depois de 1964, todo o pessoal da Jovem Guarda nada teve a ver com a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. Vale notar que o depoimento de Menescal de um lado incorpora o vocabulário de esquerda ("a alienação era total"), mas de outro refere-se ao golpe de 1964 como "revolução", expressão adotada e difundida pela direita.

Em contraste, vários bossa-novistas viriam a compartilhar de algum modo da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, alguns de modo mais explícito e militante, como os pioneiros Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, e logo em seguida Nara Leão; outros de modo mais distanciado, como Vinícius de Moraes, autor de poemas engajados no pré-1964 – publicados no *Violão de rua* do CPC (cf. Felix, 1962; 1963) –, bem como da letra do *Hino da UNE*, em 1962, com música de Carlos Lyra, e ainda de *O morro não tem vez*, com Tom Jobim, em 1963, que dizia bem no espírito da época: "quando derem vez ao morro toda cidade vai cantar". Vinícius também compôs, com Edu Lobo, a canção vencedora do I Festival da TV Excelsior, em 1965. Trata-se de *Arrastão*, que exalta a comunidade popu-

lar de pescadores e seu trabalho. Também foi parceiro de Edu Lobo em canções como *Zumbi*, que celebra o líder negro revoltoso.

Mais tarde, Vinícius fez a maior parte da letra de *Gente humilde*, de Garoto, com a colaboração de Chico Buarque, que a gravou em 1970. Nessa canção, fica clara a idealização dos habitantes dos arrabaldes por parte de quem os vê pela janela do trem. Versos como "tem certos dias/ em que eu penso em minha gente/ e sinto assim/ todo meu peito se apertar" são típicos da estrutura de sentimento aqui referida, que envolve a identificação dos artistas com o "homem simples" (cf. Ianni, 1968). Mas essa canção em particular afasta-se do romantismo revolucionário, está muito mais para o romantismo resignado a que se referem Löwy e Sayre (1995, pp. 107-110). A resignação é evidente nos versos finais: "e aí me dá uma tristeza/ no meu peito/ feito um despeito/ de eu não ter como lutar/ e eu que não creio/ peço a Deus por minha gente/ é gente humilde/ que vontade de chorar"[10].

10. Entretanto, nesse mesmo LP, Chico Buarque gravou sua canção utópica, *Rosa dos ventos*, que nada tinha de resignação; ao contrário, previa uma explosão revolucionária: "Numa festa amazônica/ numa explosão atlântica/ e a multidão vendo em pânico/ e a multidão vendo atônita/ ainda que tarde/ o seu despertar".

A força da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária também se revela na assimilação, voluntária ou não, por seus críticos. Por exemplo, a poesia concreta dos irmãos Campos – que fazia um contraponto ao nacional-popular, valorizando a forma, e era crítica de qualquer apelo às supostas raízes autenticamente brasileiras, isto é, às origens pré-capitalistas – não passou incólume ao apelo à ação política: propôs em 1961 o "salto participante" em sua poesia, pelo qual se procurava afinação com os movimentos populares insurgentes, porém com uma linguagem também revolucionária (cf. Hollanda, 1981, p. 41).

Outro exemplo, agora no âmbito da canção popular: com a letra de *A resposta* – gravada em 1965 no LP de Marcos Valle, *O compositor e o cantor* – , Marcos e Paulo Sérgio Valle deram o troco aos que os acusavam de alienados, ironizando os adeptos da canção engajada, isto é, aqueles que compartilhavam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária:

> Se alguém disser que teu samba não tem mais valor/ porque ele é feito somente de paz e de amor/ não ligue não que essa gente não sabe o que diz/ não pode entender quando o samba é feliz/ o samba pode ser feito de céu e de mar/ o samba bom é aquele que o povo cantar/ de fome basta o que o povo na vida já tem/ por que fazê-lo cantar isso também?// Mas é que é tempo de ser diferente/ e essa gente não quer mais saber de amor/ falar de terra na areia do Arpoador/ quem pelo pobre na vida não faz nem favor/ falar de morro morando de frente pro mar/ não vai fazer ninguém melhorar.

A letra explicita a resistência dos autores ao engajamento político, bem como critica uma elite de esquerda que fala em "povo" e "morro", quando em seu cotidiano não teria nenhuma relação com isso[11]. O negócio dos autores era fazer um samba feliz, "feito de céu e de mar" para "o povo cantar", expressando uma vivência na Zona Sul carioca próxima daquela relatada por Roberto Menescal no trecho citado anteriormente. Contudo, parece surpreendente – e atesta a força da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária – que pouco tempo depois, em 1968, os irmãos Valle, cujas canções já freqüentavam assiduamente as paradas de sucesso, não resistissem aos ventos daquele ano emblemático: quase todas as letras do LP *Viola enluarada* expressam "preocupação social", nas palavras de Marcos Valle (2004, p. 4). A canção que dá título ao LP tornou-se um clássico da canção engajada, chegando a conclamar à revolução social pela identidade entre os artistas e o povo:

11. Como a já mencionada *O morro não tem vez* e também *O morro*, de Edu Lobo e Guarnieri, gravada por Nara Leão em 1964: "feio não é bonito/ o morro existe mas pede pra se acabar/.../ ama, o morro ama/ o amor aflito, o amor bonito que pede outra história".

> A mão que toca um violão/ se for preciso faz a guerra/ mata o mundo, fere a terra/ a voz que canta uma canção/ se for preciso canta um hino – louvo a morte/ viola em noite enluarada/ no sertão é como espada/ esperança de vingança/ O mesmo pé que dança um samba/ se preciso vai à luta/ capoeira/ quem tem de noite a companheira/ sabe que paz é passageira/ pra defendê-la se levanta e grita: eu vou/ Mão, violão, canção, espada/ e viola enluarada/ pelo campo e cidade/ porta-bandeira, capoeira/ desfilando vão cantando/ Liberdade!

Era "esperança de vingança" daqueles que sabem que "a paz é passageira" e iam desfilando e cantando em passeatas contra a ditadura, exigindo liberdade. Se preciso, o artista usaria "a mão que toca o violão" para fazer a guerra. A sonoridade da canção afasta-se da herança da bossa nova (marca dos irmãos Valle) e incorpora a tradicional viola do interior, sem contar as referências na letra ao sertão, à viola, à capoeira e à porta-bandeira – todos símbolos das raízes da cultura popular brasileira, evocadas pelos compositores responsáveis pela canção engajada de enorme sucesso na época, como Geraldo Vandré, Theo de Barros, Edu Lobo e outros cuja origem social assemelhava-se à dos Valle. Nada mais expressivo que essa canção da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. Entretanto, pouco tempo depois, acompanhando as exigências do mercado, as composições dos irmãos Valle voltariam ao seu leito habitual, muitas delas tornando-se sucessos em telenovelas da Rede Globo, fato que dá margem a uma breve observação.

Especialmente depois de 1964, com a consolidação da indústria cultural no Brasil, surgiu um segmento de mercado ávido por produtos culturais de contestação à ditadura: livros, canções, peças de teatro, revistas, jornais, filmes etc. De modo que a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, antimercantil e questionadora da reificação, encontrava contraditoriamente grande aceitação no mercado – como atesta por exemplo o sucesso da *Revista Civilização Brasileira*, publicação de esquerda em forma de livro que chegava a tirar mais de 20 mil exemplares entre 1965 e 1968. Numa escala muito mais ampla, havia o enorme sucesso de canções engajadas, por exemplo nos festivais musicais na televisão (cf. Napolitano, 2001). Eram sinais de mudanças na organização social brasileira sob a ditadura, que viriam a alterar a estrutura de sentimento constituída no pré-1964 e anunciar o seu declínio e superação, como será exposto mais adiante.

Para retomar o exemplo dos irmãos Valle, eles já diziam na canção citada de 1965 que "o samba bom é aquele que o povo cantar". Predispunham-se assim a estar em sintonia com os sinais do mercado, sensíveis ao que o povo queria ouvir e cantar. Ora, no auge do período dos festivais televisivos de música popular brasileira, de 1965 a 1968, que davam índices de audiência impressionantes, o "povo" cantava as canções engajadas, que vendiam muito. Daí não ser tão surpreendente, como poderia parecer à primeira vista, que Marcos Valle tenha gravado o disco politicamente engajado *Viola enluarada*, nem que depois ele acompanhasse o que povo cantava nas telenovelas da Globo. Seguia a direção do público (ou do mercado?), mesmo que não o fizesse de caso pensado.

Divergências e rivalidades numa estrutura de sentimento

O fato de vários artistas do período terem compartilhado da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária não significa que havia total identidade entre eles, que por vezes eram mesmo rivais, nem que suas obras deixassem de ser diferenciadas, ainda que de algum modo expressassem essa estrutura de sentimento no sentido de "articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social" (Cevasco, 2001, p. 153).

Nesse aspecto, talvez valha a pena incorporar ensinamentos de Pierre Bourdieu (1996; 2001), desde que a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária não seja reduzida a uma espécie de doença infantil dos campos artísticos e intelectuais ainda em processo de formação[12]. Eles podem servir como instrumento para afinar a análise das especificidades dos

12. O recurso à obra de Bourdieu pode ser útil, mas não é indispensável, nem necessariamente suficiente. Por exemplo, o próprio Williams dá conta com muita propriedade do grupo de Bloomsbury sem usar a noção de campo (cf. Williams, 1982).

diferentes campos artísticos, incluindo artistas que compartilham de certa estrutura de sentimento. Um exemplo: vistos hoje, fica claro pertencerem a uma mesma estrutura de sentimento filmes como O *grande momento*, dirigido por Roberto Santos em 1957, *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Faria, em 1962, *O pagador de promessas*, filme de Anselmo Duarte baseado na peça homônima de Dias Gomes, premiado em Cannes em 1963, e ainda outros, como *A hora e a vez de Augusto Matraga*, dirigido em 1965 por Roberto Santos, com base no conto de Guimarães Rosa. Todos eles valorizam a brasilidade arraigada no homem simples do povo (no campo ou habitante da periferia das grandes cidades), denunciam as desigualdades sociais, buscam desvendar "a realidade do Brasil"[13], entre outras características que lhes dá pertencimento à mesma estrutura de sentimento dos filmes do Cinema Novo, criados por cineastas tão unidos mas ao mesmo tempo tão diferentes entre si como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Paulo César Saraceni, Eduardo Coutinho e Arnaldo Jabor. Entretanto, aqueles filmes não eram reconhecidos pelo grupo cinema-novista, que os acusava de seguir a estética holywoodiana, de ser herdeiros da Vera Cruz, de apego à narrativa clássica, enfim, de ser representantes do velho cinema que se queria combater (cf. Bernardet e Galvão, 1983, p. 156). Também os cineastas radicados em São Paulo – como João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Francisco Ramalho, Maurice Capovilla e Luiz Sérgio Person –, embora plenamente identificados com as propostas cinema-novistas, não eram reconhecidos por eles. Nas palavras de Renato Tapajós:

> [...] embora a gente estivesse aqui em São Paulo sob o total impacto do Cinema Novo – e todo mundo via o Cinema Novo como a redenção do cinema brasileiro –, na verdade São Paulo nunca esteve envolvido no Cinema Novo, quer dizer, depois comentava-se que o Cinema Novo era composto por aqueles que o Glauber achava que faziam parte do Cinema Novo. E como ele nunca achou que os paulistas fizessem parte do Cinema Novo, a gente corria um pouco à margem disso daí, embora fizesse todas as discussões e tentasse acompanhar todas as propostas" (entrevista ao autor, Caxambu, 21 de outubro de 1997).

As divergências não são perceptíveis só pelo recurso à noção de estrutura de sentimento, afinal ela era na essência, guardadas as distinções e peculiaridades de cada obra e autor, a mesma para todos esses cineastas. Talvez

13. Nelson Pereira dos Santos afirma: "Quanto ao conteúdo, meus filmes não diferem muito, [...] é o reconhecimento da realidade do Brasil" (Salem, 1987, p. 274). E ainda: "Amo o povo e não renuncio a essa paixão" (*Idem*, p. 326). Esse apego à "realidade brasileira" e a "paixão pelo povo" foram marcantes da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária.

as divergências possam ser mais bem compreendidas ao se adentrar pela lógica da constituição do campo do cinema brasileiro, no qual o grupo do Cinema Novo buscava ganhar poder e prestígio, desbancando outros agrupamentos e evitando rivais.

Outro exemplo: o pessoal do Teatro Oficina teve, desde o início dos anos de 1960, uma sólida ligação com o Teatro de Arena, particularmente com Augusto Boal. Todos compartilhavam da mesma estrutura de sentimento, no caso do Oficina com uma influência forte também da dramaturgia e da filosofia existencialista de Sartre – que na época esteve no Brasil e, entre outras coisas, ajudou a difundir a simpatia pela revolução cubana, que incendiava o imaginário do pessoal do Oficina, como conta Renato Borghi em sua peça autobiográfica exibida em São Paulo em 2004, intitulada *Borghi em revista*. No livro *Oficina: do teatro ao te-ato*, Armando Sérgio da Silva observa que, em 1964, a encenação da peça do revolucionário russo Máximo Gorki, "*Pequenos burgueses*, bem como o golpe de Estado no país, foram um marco decisivo na história do Teatro Oficina. A partir de então a balança que oscilava entre o existencial e o social começou a pender para esse último" (1981, p. 132). Mas seria em 1967, com a encenação da peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, que o Oficina viria a distinguir-se claramente da tradição do Teatro de Arena e provocar impacto artístico e político nacionalmente no campo teatral, propondo uma "revolução ideológica e formal" que os aproximaria do nascente tropicalismo – o que remete a um último exemplo.

Parece que o tropicalismo musical também é constituinte – talvez o derradeiro – dessa estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, ao mesmo tempo que anuncia seu esgotamento e sua superação, quem sabe antevendo uma nova estrutura de sentimento[14]. Mas ele tinha suas peculiaridades, tais como, de um lado, o acento na sintonia internacional e, de outro, a valorização e a recuperação de tradições populares do "Brasil profundo", esquecidas pela então dominante canção engajada, acusada de baratear as linguagens e de adular os desvalidos, nos termos do livro de memórias de Caetano Veloso[15]. Isso levaria os tropicalistas – cuja denominação fazia referência à utopia de uma civilização livre nos trópicos – a brigar em família com a brasilidade nacional-popular no campo da MPB. Essas peculiaridades e lutas de indivíduos e grupos que compartem ou não uma mesma estrutura de sentimento podem ser compreendidas lançando mão da idéia de campo para Bourdieu, como espaço de concorrência entre agentes em busca de legitimidade, prestígio e poder – ou seja, de capital social.

14. Tratei do tema num capítulo sobre Caetano Veloso (Ridenti, 2000, pp. 265-315), embora não tivesse recorrido então ao conceito de estrutura de sentimento, nem ao de campo.

15. Caetano propõe a "sensibilidade popular", diferenciada do "populismo, substituidor da aventura estética pela adulação dos desvalidos e barateador das linguagens" (Veloso, 1997, p. 504).

Os tropicalistas baianos vinham de fora do eixo dominante culturalmente, por exemplo, nunca privaram da intimidade do círculo de expoentes da bossa nova, como Tom Jobim e Vinícius de Moraes[16]. Sob a luz da formulação de "campo", é possível interpretar de modo inesperado um verso de *Miserere nobis*, parceria de Gilberto Gil e Capinam em 1968. Eles advertiam na canção que "já não somos como na chegada/ calados e magros, esperando o jantar" – como no tempo em que chegaram a São Paulo e fizeram o espetáculo engajado e de notoriedade secundária, intitulado *Arena canta Bahia*, sob direção de Augusto Boal, em 1965. Dois anos depois, eles já não se contentavam em ocupar posição subalterna no campo da música popular. Não mais esperariam as sobras na porta: os tropicalistas arrombaram-na para avançar sobre o banquete na sala de jantar. Mas isso vinha junto com o mesmo espírito socializante da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, por exemplo, nos versos da mesma canção a evocar que "um dia seja/ para todos e sempre a mesma cerveja/ tomara que um dia de um dia não/ para todos e sempre metade do pão".

16. Tom Jobim e Vinícius de Moraes eram íntimos e parceiros do jovem Chico Buarque, atacado pelos tropicalistas a ponto de responder com o artigo "Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha" (Buarque, 1968).

Declínio e esgotamento de uma estrutura de sentimento

Tenho usado uma interpretação de Perry Anderson (1986) sobre modernismo e modernidade para compreender o florescimento cultural e político nos anos de 1960 (cf. Ridenti, 1993; 2000). A estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária construiu-se com base em coordenadas históricas que podem ser observadas nas sociedades que ingressam em definitivo na modernidade urbana capitalista: a "intersecção de uma ordem dominante semi-aristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-insurgente". Vale dizer, historicamente, o modernismo caracteriza-se: 1) pela resistência ao academicismo nas artes, intimamente ligado a aspectos pré-capitalistas na cultura e na política, nas quais as classes aristocráticas e latifundiárias dariam o tom; 2) pelas invenções industriais de impacto na vida cotidiana, geradoras de esperanças libertárias no avanço tecnológico; e 3) pela "proximidade imaginativa da revolução social", fosse ela mais "genuína e radicalmente capitalista" ou socialista (Anderson, 1986, pp. 18-19). Essas coordenadas teriam desaparecido na Europa depois da Segunda Guerra Mundial, segundo o autor, mas ainda estariam presentes no Terceiro Mundo, que entretanto também tenderia a superá-las.

Parece que as coordenadas históricas do modernismo propostas por Anderson estavam presentes na sociedade brasileira do final dos anos de

1950 até 1968: era significativa a luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais, havia um otimismo modernizador com o salto na industrialização a partir do governo Kubitschek, sem contar o imaginário da revolução brasileira – fosse ela democrático-burguesa (de libertação nacional) ou socialista –, impulsionado pelos movimentos sociais de então.

O quadro mudaria após o fechamento político com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, seguido da derrota das esquerdas brasileiras, esmagadas pela ditadura – que, paralelamente à repressão, realizava o "milagre econômico" que consolidaria a modernização conservadora –, sem contar os rumos pouco favoráveis para os revolucionários dos eventos políticos internacionais na dédada de 1970, especialmente em sua segunda metade. Com isso, desapareciam na sociedade brasileira as coordenadas históricas apontadas por Anderson: afastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e urbanizava, permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levaram à libertação mas, ao contrário, conviviam bem com uma ditadura. Assim, dissolviam-se as bases históricas que deram vida ao florescimento cultural e político animado pela estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária.

A ditadura, entretanto, tinha ambigüidades: com a mão direita punia duramente os opositores que julgava mais ameaçadores – até mesmo artistas e intelectuais –, e com a outra atribuía um lugar dentro da ordem não só aos que docilmente se dispunham a colaborar, mas também a intelectuais e artistas de oposição. Concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado. A partir do governo Geisel (1975-1979), com a abertura política, especialmente por intermédio do Ministério da Educação e Cultura, que tinha à frente Ney Braga, o regime buscaria incorporar à ordem artistas de oposição.

Nesse período, instituições governamentais de incentivo à cultura ganharam vulto, caso da Embrafilme, do Serviço Nacional de Teatro, da Funarte, do Instituto Nacional do Livro e do Conselho Federal de Cultura. A criação do Ministério das Comunicações, da Embratel e outros investimentos governamentais em telecomunicações buscavam a integração e segurança do território brasileiro, estimulando a criação de grandes redes de televisão nacionais, em especial a Globo, que nasceu, floresceu e se

tornou uma potência na área à sombra da ditadura, que ajudava a legitimar em sua programação, especialmente nos telejornais. A Globo empregava também artistas que compartilhavam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, como Vianinha e Dias Gomes[17].

Intelectuais como Sérgio Paulo Rouanet e Renato Ortiz já salientaram que a indústria cultural brasileira dos anos de 1980, a Rede Globo à frente, seria uma herança caricatural mas reveladora das propostas nacionais e populares da década de 1960. Rouanet admite que o "nacional-popular do passado era crítico e mobilizador, o da indústria cultural é conformista e apolítico", mas seria um "espelho deformante" daquele, do qual tirou

> [...] a idéia de autenticidade que a mídia interpreta como defesa do mercado brasileiro contra os enlatados americanos e a preocupação com a identidade cultural, que a televisão procura resgatar, reservando um espaço para programações regionais, intercaladas entre programas de âmbito nacional. É dele, enfim, que vem seu traço mais típico, o antielitismo, concebido como repúdio à cultura "erudita" [...] (Rouanet, 1988, p. D.3).

Assim, haveria "afinidades estruturais importantes entre a autolegitimação nacionalista e populista da indústria cultural brasileira [atual] e as antigas bandeiras nacionalistas e populares" (*Idem*, p. D.3).

Já Renato Ortiz, em *A moderna tradição brasileira* (1988), ressalta a reabsorção despolitizante pelos meios de comunicação de massa de uma cultura nacional e popular que se pretendia revolucionária em sua origem. Segundo ele – lançando mão da distinção entre ideologia e utopia nos termos de Karl Mannheim (1950) –, a utopia nacional-popular das décadas de 1940, 1950 e 1960 transformou-se na ideologia da indústria cultural brasileira dos anos de 1970 e 1980, isto é, uma visão de mundo crítica foi transformada numa justificativa da ordem. Para usar um vocabulário inspirado em Raymond Williams, pode-se falar no declínio da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, que deixa de ser revolucionária, mas conserva aspectos de defesa da brasilidade que marcarão a indústria cultural brasileira.

Sergio Miceli (1994) chegou a levantar a hipótese de que o sucesso de bens culturais brasileiros em âmbito nacional e também no mercado internacional – como no caso das telenovelas da Rede Globo – seria indissociável do

> [...] recrutamento de toda uma geração de técnicos, escritores e artistas comprometidos com a ética e a estética de esquerda e, por essa razão, habilitados artesanal

17. Até o final da vida, apesar de ter-se tornado um ícone da ideologia nacional-popular de mercado da Globo com suas telenovelas, Dias Gomes identificava-se com a brasilidade revolucionária, tanto que deu a suas memórias o título *Apenas um subversivo* (1998).

> e ideologicamente à fabricação de bens culturais condizentes com as expectativas axiológicas e com os padrões estéticos de gosto dos públicos consumidores nos países metropolitanos (Miceli, 1994, p. 60).

Com apoio estatal, durante a ditadura, foi criada uma indústria cultural merecedora desse nome, não apenas televisiva, mas também editorial – que publicava livros e especialmente jornais, revistas, fascículos e outros produtos –, fonográfica, de agências de publicidade e assim por diante. Freqüentemente, empregavam-se artistas e intelectuais nas agências de publicidade, cujo crescimento vertiginoso acompanhou a modernização conservadora promovida pelo Estado, que se tornou ainda um anunciante fundamental para os meios de comunicação de massa (cf. Arruda, 1985).

Os herdeiros do Cinema Novo constituem exemplo significativo do rearranjo pragmático dos artistas de esquerda com a ordem estabelecida na década de 1970. Como bem aponta José Mário Ortiz Ramos, referindo-se ao início do Cinema Novo, "o conceito de alienação se entrecruzava com o nacionalismo, costurando o tecido que sustentava, e de alguma forma unificava, a diversidade da produção cultural da época" (1983, p. 75). O Cinema Novo em seus primórdios buscava um "enigmático homem brasileiro", em sua "ânsia de apreender a realidade brasileira" (*Idem*, p. 13). Pode-se dizer que essas palavras de Ramos expressam bem a estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária, que dava resposta a certas transformações na organização social até 1964. Mas essa organização mudaria muito sob a ditadura, especialmente depois de 1968, e portanto a estrutura de sentimento correspondente não poderia passar incólume. Nesse sentido, Ramos observa com perspicácia a permanência para os herdeiros do Cinema Novo – e, pode-se acrescentar, para os herdeiros em geral da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária – da questão nacional, da identidade do cinema, da cultura e do homem brasileiro, mas mostra como essa questão vai ganhando novos contornos ao longo do tempo: "A preocupação com o 'homem brasileiro' é uma constante no Cinema Novo, mas o importante é acompanhar as transformações que sofre conforme as injunções políticas" (*Idem*, p. 78).

Essas injunções políticas tendiam a afastar a proximidade imaginativa da revolução social. Após as derrotas de 1964 e de 1968, a busca romântica da identidade nacional do homem brasileiro permaneceria, porém mudavam as características desse romantismo, que foi deixando de ser revolucionário para encontrar um lugar na nova ordem. Nos primeiros anos da ditadura, os

herdeiros do Cinema Novo posicionaram-se claramente na oposição, mas isso em parte mudou com a abertura política do presidente Geisel e a reorganização da Embrafilme, com a qual vários cineastas passaram a colaborar, especialmente na gestão do cineasta Roberto Farias, entre 1974 e 1979 (cf. Soler Jorge, 2002; Ramos, 1983). A posição do governo continuava ambígua: filmes financiados pela Embrafilme por vezes eram censurados, diferentes órgãos do Estado incentivavam e puniam uma dada produção.

Essa ambigüidade – em parte responsável pela longevidade da ditadura – marcaria todas as esferas artísticas e também intelectuais, como a própria universidade: o governo reprimia professores e estudantes considerados subversivos, mas o projeto de desenvolvimento exigia investimentos significativos em ciência e tecnologia, portanto, também na universidade. Ora, os debates e a crítica próprios da atividade acadêmica acabaram por gerar questionamentos crescentes à ditadura, que não deixava de oferecer uma alternativa de acomodação institucional a setores acadêmicos de oposição, como a criação de um sólido sistema nacional de pós-graduação e de apoio à pesquisa que perdura até hoje. A atuação educacional do regime implicou também a massificação do ensino público de primeiro e segundo graus, ainda que qualitativamente degradados, o incentivo ao ensino médio e superior privado e assim por diante. Buscava atender à sua maneira, dentro da nova ordem, às reivindicações de modernização que haviam levado os estudantes às ruas na década de 1960.

A sociedade brasileira foi ganhando nova feição, artistas e intelectuais que compartilharam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária aos poucos iam-se adaptando à ordem sob a ditadura. Chegaram a constituir um segmento de produção e consumo de mercadorias culturais consideradas críticas ao regime, que censurava seletivamente alguns desses produtos. O mercado oferecia ótimas oportunidades a profissionais qualificados – até mesmo aos artistas de esquerda, representantes da cultura viva do período anterior, que se esgotara em 1968. Eles não tinham muita dificuldade para encontrar bons empregos em redes de rádio e televisão, produtoras de teatro e cinema, empresas de jornalismo, agências de publicidade, universidades, fossem órgãos públicos ou privados – ainda que houvesse "listas negras" elaboradas pelo Serviço Nacional de Informações.

Herança de uma estrutura de sentimento

A partir de 1985, a redemocratização da sociedade brasileira levaria uma parcela significativa de artistas e intelectuais de oposição a comprometer-se

com a Nova República. Eram as "aves de arribação", a deixar a esfera de uma oposição mais consistente à ordem estabelecida, nos termos de um artigo da época de Francisco de Oliveira (1985). Já restava pouco da velha estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, que entretanto – adaptada à nova organização social a que procurava responder – encontraria uma sobrevida em alguns setores, como os que viriam a constituir o Partido dos Trabalhadores (PT), que desde o início contou com a simpatia de vários artistas e intelectuais. Tanto que Mário Pedrosa, Antonio Candido e Lélia Abramo encabeçam as assinaturas do Manifesto de Lançamento do PT, em 10 de fevereiro de 1980, em ato público realizado no Colégio Sion, em São Paulo. Contudo, sintomaticamente, esses três sempre tiveram uma convivência problemática e contraditória com a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, a que entretanto não eram alheios. Politicamente, Mário e Lélia tinham formação trotskista e Candido integrava o Partido Socialista, todos adversários do trabalhismo, bem como do nacionalismo dos comunistas[18].

Em 1980, as condições eram outras: a sociedade havia se modernizado e urbanizado, o nacionalismo terceiro-mundista era coisa do passado, o culto ao povo cedia lugar no imaginário do PT à constituição da classe trabalhadora, assim como se esgotava a noção de partido de vanguarda informada pelo marxismo-leninismo. Não havia como a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária expressa nas obras artísticas dos anos de 1960 permanecer. Contudo, os movimentos sociais insurgentes, o novo sindicalismo, as Comunidades Eclesiais de Base da Igreja informadas pela Teologia da Libertação, a luta contra a ditadura nos seus estertores, o surto da imprensa alternativa, o fim do AI-5 e da censura, a Anistia, a vitória da revolução na Nicarágua em 1979 e outros fatores criavam em setores artísticos e intelectuais – identificados ou não com os primórdios do PT – a sensação de continuidade em relação à antiga estrutura de sentimento. Tanto que, por exemplo, no final da década de 1970, a editora Civilização Brasileira tentou reeditar o sucesso da *Revista Civilização Brasileira* ao lançar *Encontros com a Civilização Brasileira* (que chegou a ter mais números que a antiga, mas seu impacto não foi nem sombra do da outra), a também tradicional editora Brasiliense viveria tempos de glória após o sucesso da Coleção Primeiros Passos, que atualizava a proposta de livros paradidáticos de bolso dos *Cadernos do povo brasileiro*, editados no início dos anos de 1960 pela Civilização Brasileira[19], e até a pequena editora Kairós, dirigida por trotskistas, lançou a prestigiosa *Arte em Revista*, que republicou parte significativa dos debates político-estéticos da década de 1960.

18. Não obstante, como no caso de Pedrosa, o impacto da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária no contexto da ditadura é perceptível em seu pensamento no período. Veja-se, por exemplo, o elogio do crítico – adepto da arte abstrata e impulsionador do concretismo nas artes plásticas brasileiras – ao engajamento da exposição *Opinião 65*, inspirada no show *Opinião*, um "teatro popular tão próximo, por sua própria natureza, ao clima social, à atmosfera política da época". Para ele, a canção *Carcará*, de João do Vale, seria um "verdadeiro hino da revolução camponesa nordestina [...] como a *Caramagnole* foi da plebe urbana e dos *sans-culottes* na Revolução Francesa, durante o Terror". *Carcará* e o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, teriam dado "para o Brasil o signo de uma espécie de criatividade coletiva" (*apud* Arantes, 1995, pp. 204-205).

19. A Brasiliense também editou na época a coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*, planejada por

No decorrer dos anos de 1980, as lutas sindicais no Brasil, a campanha pelas diretas-já, o fim da ditadura no início de 1985, a convocação da Assembléia Nacional Constituinte, a legalização dos partidos comunistas, o crescimento do PT e outros fatores ainda mobilizaram certo imaginário da revolta e da revolução, mesmo que já distinto daquele dos anos de 1960: destacavam-se correntes de esquerda que buscavam contato com a realidade imediata das vidas cotidianas e com as lutas dos movimentos sociais por direitos de cidadania, contra a visão doutrinária fechada de certas vertentes do marxismo[20]. Por outro lado, o cenário internacional desfavorável, com o avanço do neoliberalismo, o domínio conservador simbolizado na dupla Reagan-Thatcher e no pontificado de João Paulo II, a crise da revolução nicaragüense, a *glasnost* e a *Perestroika* na União Soviética, que culminariam com o fim do socialismo no Leste Europeu, e internamente a derrota dos candidatos de esquerda Brizola e Lula, nas eleições de 1989, parecem ter selado a sorte da velha estrutura de sentimento.

Adauto Novaes (1983), que não deixava de ser um balanço crítico da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária.

20. Trato de aspectos desse problema em Ridenti (1998), sobre o impacto no Brasil do livro de Marshall Berman (1986).

De sapos revolucionários a príncipes pós-modernos

Esse processo evidentemente é longo e intrincado, não seria possível dar conta dele satisfatoriamente em poucas linhas. Por isso, aqui se propõe apenas um comentário sobre um filme recente que não foi propriamente um sucesso de público nem de crítica, mas que expressa bem o deslocamento e o estranhamento em nossos dias do artista/intelectual formado na estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária – e assim serve de pretexto para tratar do envelhecimento dessa estrutura. Trata-se de *O príncipe*, lançado em 2002, escrito e dirigido por Ugo Giorgetti – um cineasta nascido em 1942, diretor-roteirista de cinema publicitário desde 1966, também documentarista, que só se destacaria nos longas a partir de meados dos anos de 1980. O personagem central de *O príncipe* é Gustavo, um intelectual que deixou São Paulo no início dos anos de 1980 e só volta ao Brasil vinte anos depois, quando reencontra os amigos e a cidade muito modificados, sentindo-se absolutamente deslocado.

Aqui é preciso dar um desconto à verossimilhança, afinal, em primeiro lugar, o homem que retorna não havia vivido em outro planeta, mas em Paris, ainda que trabalhando sem regularidade e recorrendo constantemente à ajuda da seguridade social, pelo seu ideal de estar à margem do sistema. Em segundo lugar, o personagem central seria mais plausível se pertencesse à geração do diretor, universitária nos anos de 1960, plenamente identifi-

cada com a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária – mas Gustavo é mais jovem, formado na década de 1970, deveria estar mais afinado com os ecos dos novos movimentos sociais que surgiram na época em São Paulo (cf. Sader, 1988). Há uma breve menção a eles, durante uma fala que remete ao tempo da "Vila Euclides" – estádio de futebol onde se realizavam manifestações dos metalúrgicos do ABC do fim dos anos de 1970 ao início dos de 1980 –, ao passo que abundam as referências à década de 1960, por exemplo uma tomada na rua Maria Antônia, passando em frente à antiga Faculdade de Filosofia.

Após vinte anos de exílio voluntário, ao retornar de táxi do aeroporto à casa materna na Vila Madalena – que na sua juventude era um bairro pacato e simples, onde viviam jovens estudantes e intelectuais, muitos dos quais freqüentavam o *campus* vizinho da Universidade de São Paulo –, Gustavo mal reconhece o bairro, agitado, cheio de bares, movimento de pessoas e automóveis, sujeito à criminalidade e à banalidade da violência cotidiana da metrópole. Os antigos amigos de esquerda em geral estão bem situados dentro da ordem, com a qual convivem com graus variados de (des)conforto. Um deles tornou-se jornalista de prestígio – o "velho" do jornal que teria um profissional para agradar a cada segmento do mercado. Ele, paraplégico em razão de um acidente, vive bêbado e a tudo ironiza. Numa cena marcante, recita versos da *Divina comédia* no célebre trecho em que o poeta está às portas do inferno. A cena tem lugar de madrugada, em meio a uma infinidade de mendigos nas proximidades da outrora fulgurante Galeria Metrópole, atrás da decadente Biblioteca Municipal, diante da estátua de Dante na praça Dom José Gaspar, onde ficava o Paribar, também evocado explicitamente numa tomada (detalhe: todas essas referências remetem à São Paulo florescente dos anos de 1950/1960, tempo da juventude do autor do filme, e não do personagem da Vila Madalena na década de 1970).

Outro amigo prosperou com *marketing* gerencial e cultural; sabendo do bom domínio de Gustavo da obra de Maquiavel, propõe ao velho companheiro empresariar seu futuro sucesso: palestras e um livro adaptando a obra *O príncipe* para auto-ajuda de interessados em triunfar rapidamente nos negócios[21]. Daí o título do filme, que se refere também à autodesignação de Gustavo como "o príncipe da Náusea", em referência ao romance de Sartre – que, de novo o deslocamento temporal, empolgou muito mais a geração do diretor do filme que a de seu personagem. A bela ex-namorada tornou-se executiva bem-sucedida de uma grande empresa que investe em eventos artísticos e culturais, mas se confessa infeliz. Outros personagens

21. É significativa a longa fala, quase um monólogo, desse personagem cínico e arrivista, numa cena de cerca de cinco minutos que se passa numa academia de ginástica da moda, em que se recorre a outros símbolos dos novos-ricos, como telefone celular, terno e carro importado. Eis alguns trechos: "finalmente, cultura e erudição estão dando dinheiro. A modernidade inclui a cultura e os *culturati*. A modernidade necessita de charme. E quem é que pode fornecer essa matéria-prima tão rara? Nós! Finalmente nós estamos na moda. Há fenômenos acontecendo, mega-livrarias sendo inauguradas, feiras de livros, o diabo. Não sei se alguém lê, mas compram, e isso é o que interessa para nós. [...] Os intelectuais cansaram de ser pobres. Eles acabaram aprendendo com os publicitários que ideiazinhas valem dinheiro. E, apesar de tudo, há muito dinheiro circulando por aí. Todos os nossos amigos estão colocados. [...] e todos estão nas colunas sociais. A gente acaba fazendo parte da grande fraternidade ar-

tístico-empresarial – e ganha dinheiro, porra!".

aparecem brevemente, como a moça que fotografa mortos na violência da madrugada, um psicanalista da moda que será homenageado no desfile de uma escola de samba e um maestro que vira *pop star* (papel de Júlio Medaglia, que ironicamente interpreta um maestro engolfado no sistema).

Só dois personagens parecem manter a dignidade. O primeiro é um amigo de Gustavo que ajuda os pobres, trabalhando de graça no albergue do Bom Retiro; leva uma vida modesta e recebe Gustavo para conversar numa pequena fábrica abandonada que herdou do pai. Esse personagem – mais que o niilista Gustavo – é o que melhor encarna o que restou da brasilidade revolucionária. Ele diz, numa cena: "existe um Brasil secreto, subterrâneo, escuro, enorme, é difícil chegar perto. E ao mesmo tempo ele está praticamente por toda parte". O segundo é o sobrinho do protagonista, um professor de História que está em tratamento mental numa clínica após surtos sucessivos que não poupavam sequer suas aulas no colégio particular em que lecionava. Constatando a falta de expressão da História do Brasil, ele ensinava aos alunos uma História grandiosa que inventava, por exemplo atribuindo aos militares brasileiros a libertação de Berlim no fim da Segunda Guerra Mundial. Ao final do filme, o professor não suportou a doença que chamara de "desabamento central da alma", constatou que "a luz desta cidade está se apagando" e jogou-se do alto do viaduto sobre a avenida Sumaré, enquanto o protagonista sai para o exterior, fugindo novamente (das ruínas) de São Paulo e do Brasil.

O filme permite um paralelo com o livro de Jacoby (1990) sobre o declínio do intelectual atuante na vida pública da sociedade norte-americana ainda nos anos de 1950. Jacoby aponta o desaparecimento do espaço urbano barato e agradável que podia nutrir uma *intelligentsia* boêmia e modelar uma geração de intelectuais, com a eliminação das moradias, restaurantes, cafés e livrarias modestos, somada à comercialização acelerada da cultura e à restrição da vida intelectual aos limites dos *campi* universitários, situados nos subúrbios. Nesse ambiente, "a literatura e a crítica se tornam carreiras, não vocações", com autores independentes dando lugar à profissionalização da vida cultural. A institucionalização de intelectuais e artistas neutralizaria a liberdade de que em teoria dispõem, de modo que um eventual sonho com a revolução conviveria com o investimento na profissão, no qual prevaleceria a realidade cotidiana da burocratização e do emprego.

Como expressa bem a trajetória dos personagens do filme de Giorgetti, há tempos entrou em declínio o padrão de intelectual ou artista de esquerda dos anos de 1960, engajado, em busca da ligação com o "povo" – hoje

considerado talvez como epifenômeno do "populismo", manipulador dos anseios populares, expressão de uma minoria em busca de transformar seu saber em poder, ou, na melhor das hipóteses, como protótipo do intelectual quixotesco. Aos poucos, foi-se estabelecendo o modelo do artista e do *scholar* contemporâneos, profissionais amadurecidos, desvinculados de compromissos ideológicos e sociais, livres das utopias voluntaristas dos anos de 1960, que só teriam sido revolucionárias na aparência. Ou de artistas e intelectuais que mantêm uma fachada de engajamento e ligação com o passado para legitimar sua acomodação com a ordem no presente.

Não seria o caso de aprofundar aqui a análise do filme, que interessa por ilustrar o estranhamento de alguém formado na estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária em relação à realidade de hoje, em que a hegemonia burguesa é tão difusa e consolidada que se torna difícil pensar numa alternativa a ela. Não há dúvida de que hoje predomina o "senso de realidade experimentada"[22] que supõe a reprodução eterna da sociabilidade capitalista.

A antiga estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária por certo tem herdeiros, mas há muito deixou de ser predominante, em vários casos transformou-se numa ideologia legitimadora da indústria cultural brasileira. Pode-se arriscar a hipótese – seria melhor dizer intuição, pois ela é difícil de comprovar, uma vez que ainda não há o devido distanciamento no tempo – de que o lugar principal é agora ocupado pela estrutura de sentimento da individualidade pós-moderna, esboçada naqueles mesmos anos de 1960, caracterizada pela valorização exacerbada do "eu", pela crença no fim das visões de mundo totalizantes, dado o caráter completamente fragmentado e ilógico da realidade, pela sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais de todos os tempos, pela valorização dos meios de comunicação de massa e do mercado, pela inviabilidade de qualquer utopia.

O profissional competente e competitivo no mercado, concentrado na carreira e no próprio bem-estar, veio substituir o antigo modelo de artista/intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista periférica e subdesenvolvida, que compartilhava da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. Contudo, a utopia revolucionária não desaparece nem mesmo na produção cultural reificada da sociedade de nossos dias (cf. Jameson, 1994). Mas isso já seria tema para outro artigo.

22. Ao tratar do conceito de hegemonia, baseado em Gramsci, Raymond Williams observa que ele envolve "um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida" (Williams, 1979, p. 113).

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Perry. (1986), "Modernidade e revolução". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, 14: 2-15.

ARANTES, Otília (org.). (1995), *Política das artes – Mário Pedrosa*. Textos escolhidos. São Paulo, Edusp.

ARRUDA, Maria Arminda Nascimento. (1985), *A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades.

BERMAN, Marshall. (1986), *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Cia. das Letras.

BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. (1983), *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo, Brasiliense.

BOURDIEU, Pierre. (1996), *As regras da arte*. São Paulo, Cia. das Letras.

______. (2001), "Campo de poder, campo intelectual e 'habitus' de classe". In: ______. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.

BUARQUE, Chico. (1968), "Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha". *Última Hora*, São Paulo, 9 dez.

______. (1999), Entrevista a Marcos Augusto Gonçalves e Fernando de Barros e Silva. *Folha de São Paulo*, Caderno 4, 18 mar., p. 8.

CALLADO, Antonio. (1967), *Quarup*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

CEVASCO, Maria Elisa. (2001), *Para ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra.

FANON, Frantz. (1979), *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

FAVARETTO, Celso. (1996), *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial.

FELIX, Moacyr (org.). (1962), *Violão de rua: poemas para a liberdade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vols. I, II.

______ (org.). (1963), *Violão de rua: poemas para a liberdade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol. III.

FERNANDES, Florestan. (1976), *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar.

GOMES, Dias. (1998), *Apenas um subversivo: autobiografia*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

GULLAR, Ferreira. (1967), "Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 15: 251-258, set.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (1981), *Impressões de viagem*: *CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo, Brasiliense.

IANNI, Octavio. (1968), "A mentalidade do 'homem simples' ". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano III, 18: 113-117, mar./abr.

JACOBY, Russell. (1990), *Os últimos intelectuais*. São Paulo, Edusp/Trajetória Cultural.

JAMESON, F. (1994), "Reificação e utopia na cultura de massa". *Crítica Marxista*, São Paulo, 1 (1): 1-25.

KUSHNIR, Beatriz (org.). (2002), *Perfis cruzados: trajetórias e militância política no Brasil*. Rio de Janeiro, Imago.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. (1995), *Revolta e melancolia*: *o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, Vozes.

MANNHEIM, Karl. (1950), *Ideologia e utopia*. Porto Alegre, Globo.

MENESCAL, Roberto. (2003), "A renovação estética da Bossa Nova". In: DUARTE, Paulo Sérgio & NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

MICELI, Sergio. (1994), "O papel político dos meios de comunicação de massa". In: SOSNOWSKI, Saul & SCHWARZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo, Edusp.

NAPOLITANO, Marcos. (2001), *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume/Fapesp.

NOVAES, Adauto. (1983), Prefácios aos volumes da coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense.

OLIVEIRA, Francisco de. (1972), "Economia brasileira: crítica à razão dualista". *Estudos Cebrap*, São Paulo, 2.

______. (1985), "Aves de arribação: a migração dos intelectuais". *Lua Nova*, São Paulo, 2 (3): 20-6, out./dez.

ORTIZ, Renato. (1988), *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense.

PÉCAUT, Daniel. (1990), *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo, Ática.

PIERRE, Sylvie. (1996), *Glauber Rocha*. Campinas, Papirus.

PRADO JR., Caio. (1966), *A revolução brasileira*. São Paulo, Brasiliense.

RAMOS, José Mário Ortiz. (1983), *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

RIDENTI, Marcelo. (1993), *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Editora da Unesp.

______. (1998), "O sucesso no Brasil da leitura do Manifesto Comunista feita por Marshall Berman". In: REIS Filho, Daniel Aarão (org.). *O Manifesto Comunista 150 anos depois*. Rio de Janeiro/São Paulo, Contraponto/Fundação Perseu Abramo.

______. (2000), *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record.

ROMANO, Roberto. (1981), *Conservadorismo romântico*: *origem do totalitarismo*. São Paulo, Brasiliense.

ROUANET, Sérgio Paulo. (1988), "Nacionalismo, populismo e historismo". *Folha de São Paulo*, Caderno D, 12 mar., p. 3.

SADER, Eder. (1988), *Quando novos personagens entram em cena*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Salem, Helena. (1987), *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Saliba, Elias Thomé. (1991), *As utopias românticas*. São Paulo, Brasiliense.

Schwarz, Roberto. (1978), "Cultura e política, 1964-1969". In: ______. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Silva, Armando Sérgio da. (1981), *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo, Perspectiva.

Soler Jorge, Marina. (2002), *Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Dissertação de Mestrado, Campinas, IFCH, Unicamp.

Valle, Marcos. (2004), Depoimento para o encarte do CD *Antologia*, compilado por Charles Gavin.

Veloso, Caetano. (1997), *Verdade tropical*. São Paulo, Cia. das Letras.

Williams, Raymond. (1979), *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar.

______. (1982), "The Bloomsbury fraction". In: ______. *Problems in materialism and culture*. Londres, Verso.

______. (1987), *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres, The Hogarth Press.

Resumo

Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960

O artigo trata da trajetória de intelectuais brasileiros considerados de esquerda, especialmente os artistas, a partir dos anos de 1960. Desenvolve-se a hipótese da existência de uma "estrutura de sentimento" da brasilidade revolucionária, forte até 1968, em resposta a mudanças na organização social, e de como ela tendeu a desestruturar-se quando a sociedade seguiu em outra direção. As obras dos artistas que compartilhavam dessa estrutura de sentimento eram diferenciadas e não havia total identidade entre eles, às vezes rivais entre si. O processo de modernização conservadora da sociedade viria a institucionalizar profissionalmente o meio artístico e intelectual, afastando-o do compromisso com as causas críticas da ordem. Esgotaram-se as coordenadas históricas em que frutificou certa estrutura de sentimento que, não raro, converteu-se em ideologia legitimadora da indústria cultural brasileira.

Palavras-chave: Cultura e política; Intelectualidade brasileira; Rebeldia e revolução; Estrutura de sentimento; Romantismo revolucionário.

Abstract

Artists and intellectuals in post-1960 Brazil

This article is about the progress of Brazilian left wing intellectuals, especially the artists, after the 1960's. In it, we develop the hypothesis of the existence of a structure of feelings of revolutionary Brazilianism, strong until 1968, as an answer to changes in

social organization, and how it tended to become de-structured when the whole of society went in another direction. The works by the artists who shared this structure of feelings shared something familiar but there was no total identity among them; at times, they were rivals. The process of conservative modernization of society would professionally institutionalize the artistic and intellectual milieu, keeping it apart from the commitment with critical causes of order. The historical constraints in which certain structures of feelings bore fruit dried up, and, many times, those feelings were transformed into an ideology that legitimized the Brazilian cultural industry.

Keywords: Culture and politics; Brazilian intellectuals; Rebellion and revolution; Structure of feelings; Revolutionary romanticism.

Texto recebido em 29/9/2004 e aprovado em 16/11/2004.

Marcelo Ridenti é professor do Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisador do CNPq. E-mail: mridenti@unicamp.br